



# Le manoir, lieu et non-lieu du crime : de Rebecca à Desperate housewives

Jeanne Pailler

## ► To cite this version:

Jeanne Pailler. Le manoir, lieu et non-lieu du crime : de Rebecca à Desperate housewives. Journée d'études " Lieu et non-lieu du crime " organisée par Frédéric Sounac, Équipe Lettres, Langages et Arts, " Traductions, Transpositions, Transferts, Feb 2008, Université de Toulouse-le-Mirail (Toulouse), France. halshs-00519204

**HAL Id: halshs-00519204**

**<https://shs.hal.science/halshs-00519204>**

Submitted on 21 Sep 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

### Introduction

« J'ai rêvé l'autre nuit que je retournais à Manderley » : c'est sur ces mots que s'ouvre *Rebecca*, le roman de Daphné Du Maurier aussi bien que le film d'Hitchcock qui en est adapté. *L'incipit* pose, dès la première phrase, l'importance du lieu ainsi que son caractère onirique : le manoir des De Winter ainsi que l'imposante propriété qui l'entoure sont réinvestis grâce au procédé de l'analepse (ou du *flashback*) par le souvenir de l'héroïne, qui les revoit et y pénètre en rêve.

Un bref rappel des principaux éléments de l'intrigue permet de confirmer le rôle crucial dont le manoir de Manderley est investi dans *Rebecca* : l'héroïne, qui est en même temps la narratrice, une jeune fille de condition modeste, rencontre à Monte-Carlo Maxim de Winter, un veuf aristocrate de vingt ans son aîné, dont elle tombe amoureuse. Elle accepte sa demande en mariage et le suit à Manderley, le domaine de la famille de Winter, où elle va se heurter au souvenir de la première femme disparue, Rebecca, et de la gouvernante du manoir qui voue un culte à son ancienne maîtresse : Mrs. Danvers. Au fil d'un parcours semé d'embûches, la jeune et naïve héroïne découvrira que son cher Maxim n'a jamais aimé sa première femme, et Manderley finira dans les flammes allumées par Mrs Danvers – ce dernier point étant certain dans le film, et seulement probable dans le roman.

*Rebecca* de Daphné Du Maurier n'est pas ce qu'il est convenu d'appeler un roman policier, ni *Rebecca* d'Hitchcock à proprement parler un film policier, mais ils offrent de fortes parentés avec le genre. Le premier est généralement considéré comme un « roman gothique moderne » par la critique<sup>1</sup> ; le second est qualifié tantôt de « film gothique » (F. Vanoye dans son *Précis d'analyse filmique* p. 113), tantôt de « conte de fée policier » (Chabrol et Eric Rohmer, *Hitchcock*, p. 64). Dans un cas comme dans l'autre l'intrigue présente des caractéristiques qui s'apparentent à celles d'un récit policier : d'une part il y a bel et bien une enquête policière sur la mort de Rebecca ; d'autre part, et c'est là un fondement structurel de l'intrigue, l'héroïne est elle-même confrontée à une énigme macabre, un mystère non résolu qui met à la fois en péril son identité et, à certain point du récit, sa survie.

Mon propos est de montrer d'abord en quoi l'itinéraire de l'héroïne s'apparente à une enquête policière dans laquelle le lieu joue un rôle/est un acteur prépondérant, puis en quoi l'antagonisme qui oppose la jeune femme à la défunte Rebecca et à la macabre Mrs. Danvers est transposé de manière parodique et distanciée dans la série contemporaine *Desperate Housewives* : le créateur et scénariste de la série Marc Cherry, reprenant la thématique de la confrontation de deux univers (une classe moyenne besogneuse incarnée par la nouvelle Mrs de Winter, une aristocratie dédaigneuse symbolisée par la défunte Rebecca), en tire une variation autour de l'atavique conflit Angleterre/États-Unis.

---

<sup>1</sup> V. notamment Avril Horner et Sue Zlosnik, *Daphne du Maurier : Writing, Identity and the Gothic Imagination*, 1998, Mac Millan Press. Pour Richard Kelly (*Daphne du Maurier*), c'est « le premier grand roman gothique du vingtième siècle » (« *the first major gothic romance in the twentieth century* »), p. 54.

## **I - Du roman gothique au conte de fée policier**

### ***Rebecca* ou l'histoire d'une enquête**

Le premier mystère de *Rebecca*, le roman comme le film, est incarné par Maxim de Winter, un homme de quarante-deux ans, dont s'éprend la jeune héroïne. Lors de leur première rencontre, racontée au chapitre III, la narratrice le dépeint comme le parfait héros gothique : il y a « je ne sais quoi de médiéval<sup>2</sup> » dans son visage, et il évoque « un passé d'escaliers étroits et de sombres donjons, de chuchotements dans l'obscurité, de luisantes épées<sup>3</sup> », autrement dit un environnement de complot et de crime. La deuxième scène du film d'Hitchcock le montre dangereusement penché au-dessus d'un abîme, en haut d'une route de corniche - scène qui intervient plus tard dans le livre, au chapitre IV ; quoi qu'il en soit, Maxim de Winter semble habité par la tentation du suicide, et porteur d'un secret trop lourd pour lui. Celle qui est alors sa future femme en conçoit même une forme de soupçon à son égard : « l'idée me vint qu'il n'était peut-être pas normal<sup>4</sup> » ; elle est toutefois trop amoureuse de lui pour aller jusqu'à le soupçonner de meurtre - en cela elle déroge à la troisième règle du roman policier formulée par S. S. Van Dine : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel.<sup>5</sup> » Pourtant, dans le roman, Maxim est bel et bien coupable : c'est lui qui a tué sa femme Rebecca d'un coup de revolver ; dans le film, il n'est meurtrier qu'en intention, la mort de Rebecca est accidentelle, et c'est là une des rares différences notables entre le texte et son adaptation<sup>6</sup>. Une haute instance du cinéma hollywoodien, *The Motion Picture Production Code*, une branche du très puissant *Hays Office*, avait en effet imposé ce changement pour éviter ce qui semblait être une conclusion immorale (le vrai criminel ne pouvait pas rester impuni). Selznick imposa donc à Hitchcock, en plus de la scénariste Joan Harrison avec qui il avait l'habitude de travailler, Robert Sherwood, un deuxième scénariste qui se chargea de ce point de l'adaptation.

L'enquête policière à proprement parler apparaît bien dans *Rebecca* : elle est menée par le colonel Julyan et l'inspecteur Welch après la découverte d'un corps de femme qui s'avère être celui de la première Mrs. de Winter, et qui rend Maxim suspect aux yeux de la justice : pourquoi a-t-il identifié un autre corps comme étant celui de sa femme un an auparavant ? Pourquoi y avait-il des trous pratiqués dans la coque du bateau de Rebecca, bateau nommé de façon significative *Je reviens* (en français dans le texte...) ? Mais cette enquête tourne court assez rapidement faute de preuves plus convaincantes, et surtout parce que l'on découvre que Rebecca, atteinte d'un cancer, était condamnée à brève échéance : c'est donc la thèse du suicide qui prévaut. Cette enquête-ci aboutit donc à un « non-lieu » au sens judiciaire, en ce qui concerne Maxim de Winter, puisque celui-ci n'est finalement pas poursuivi pour le meurtre de sa femme. Rappelons qu'un non-lieu est l'abandon d'une action judiciaire en cours de procédure ; il survient lorsque les éléments rassemblés par l'enquête ne justifient pas une action plus avant. Plusieurs raisons peuvent aboutir à la prononciation d'un non-lieu : ici, les faits ne sont pas constitués ou pas assez caractérisés, ou ne permettent pas d'identifier l'auteur. L'impasse à laquelle aboutit cette enquête replace au premier plan le véritable enjeu du film, celui de l'héroïne : l'estime de soi et l'amour de Maxim.

Autre phénomène notable : à partir du moment où Maxim avoue ce qui s'est passé à sa deuxième femme, il la rend complice, et la fait ainsi passer du premier au deuxième niveau du récit d'énigme, selon l'analyse de Marc Lits dans *Le Roman policier* : de « l'histoire de l'enquête » vue du point de vue du détective, à « l'histoire du crime », vue du point de vue de l'assassin<sup>6</sup> - ce qui serait impossible dans un récit policier canonique (règle n° 4 de S. S. Van Dine : « le coupable ne doit jamais être découvert sous les traits du détective lui-même<sup>7</sup> »).

### **Une enquête peut en cacher une autre**

L'enquête menée par l'héroïne va en réalité s'orienter très rapidement vers le personnage de la défunte première femme de Max. Rebecca semble avoir comme à dessein semé des indices, non pas

---

<sup>2</sup> *Rebecca*, trad. Denise Van Moppès, Le Livre de Poche, p. 16.

<sup>3</sup> *Rebecca*, p. 28.

<sup>4</sup> Cité par André Vanoncini, *Le Roman policier*, Paris, puf, 2002, coll. « Que sais-je ? ».

<sup>5</sup> V. R. Kelly : Hitchcock obligé de modifier ce point du scénario (p. 66).

<sup>6</sup> Marc Lits, *Le Roman policier*, Liège, 1993, éd. du CÉFAL, coll. « Paralittératures ».

<sup>7</sup> A. Vanoncini, *ibid.*, p. 120.

tant comme une victime qui souhaiterait révéler l'identité de son assassin (point de « Maxim m'a tuer » écrit en lettres de sang sur les murs de Manderley) que comme une figure énigmatique mais forte, souhaitant laisser une trace suffisamment nette de son passage ici-bas pour qu'elle lui survive. Cette trace est d'abord orale et déléguée à des tiers : Rebecca vit dans les on-dit ; la première fois que Mrs Van Hopper montre Max de Winter à l'héroïne, elle affirme : « Il paraît qu'il ne se console pas de la mort de sa femme...<sup>8</sup> » - le chapitre II se clôt sur cette phrase, il en souligne ainsi l'importance. Peu à peu, la narratrice se heurte à des indices plus concrets, sous la forme de l'écriture de Rebecca, très originale et révélatrice de sa personnalité : à la fois organisée, dominatrice et masculine (ce qui annonce le thème de l'homosexualité, qui sera développé autour du personnage de la gouvernante de Manderley, Mrs Danvers). Elle apparaît sous la forme d'une dédicace faite à Max dans un livre de poèmes, puis d'un carnet d'adresses rangé dans un tiroir du bureau où elle avait l'habitude de travailler à Manderley. Le « R » en particulier, initiale du prénom, exerce un pouvoir de fascination quasi-runique, comme le soulignent Avril Horner et Sue Zlosnik<sup>9</sup>.

L'héroïne se trouve ainsi mener une enquête sur elle-même et Rebecca tout à la fois, puisque l'une des questions auxquelles elle tente de répondre est : « Comment puis-je devenir une femme désirable et une châtelaine accomplie, comme l'était Rebecca ? ». En cela elle apparaît comme une figure typique du roman gothique (Avril Horner et Sue Zlosnik la rapprochent de Catherine Morland dans *Northanger Abbey* de Jane Austen<sup>10</sup>), mais aussi du conte de fée : Alice au pays des merveilles – la référence est explicite dans la bouche de Maxim, qui souhaite notamment lui voir adopter ce déguisement pour le bal costumé ; Cendrillon (la souillon, ou la jeune fille pauvre, qui rencontre le prince, ou le riche aristocrate, et va vivre avec lui dans son château, mais est confrontée à une marâtre, alias Mrs Danvers) ; enfin, il y a dans la jeune châtelaine naïve quelque chose de la huitième femme de Barbe-Bleue : de manière significative, le texte comporte de nombreuses références à des serrures et à des clés – et à un savoir « mis sous clé », hors d'atteinte, le plus souvent par Maxim lui-même, qui endosse ainsi le rôle de Barbe-Bleue :

« Un mari n'est pas si différent d'un père, après tout, dit-il à sa femme pour justifier le fait qu'il ne réponde pas à ses questions. – Il y a certaines espèces de connaissance que je préfère ne pas te voir acquérir. Il vaut mieux les enfermer à clé. Et voilà. Maintenant, mange tes pêches et ne me pose plus de questions, ou je te mets dans le coin.<sup>11</sup> »

Infantilisée, réduite au mutisme, la jeune femme est dès lors obligée d'enquêter seule, par ses maigres moyens.

L'enquête va révéler une autre sorte de difficulté dès que la narratrice pénètre dans les murs du manoir de Manderley sous le nom de Mrs de Winter, deuxième du nom. Il s'agit évidemment d'un lieu gothique par excellence, mystérieux, majestueux et menaçant. Et bien évidemment encore, la jeune femme va s'y perdre. Dès son arrivée au chapitre V du roman, son sentiment d'infériorité physique, de petitesse est mis en avant :

« Que le grand hall paraissait vaste à présent qu'il était vide ! Mes pas résonnaient sur les dalles et le plafond les renvoyait en écho, [...] comme dans une église. [...] – C'est très grand, n'est-ce pas ? dis-je. »

Lorsqu'elle suit Mrs Danvers, la gouvernante, qui la mène à sa chambre, c'est sa perception subjective de l'espace qui nous est rapportée, sous la forme d'une succession de lieux de passage (portes et couloirs) qui fait paraître le trajet à la fois long et complexe :

« ...elle me précéda sous la voûte de la galerie vers un couloir qui y faisait suite. Nous traversâmes un large palier couvert d'un tapis puis, tournant à gauche et franchissant une porte de chêne, descendîmes un étroit escalier, en remontâmes un autre en haut duquel était une porte qu'elle ouvrit...<sup>12</sup> »

Ce motif de la confusion spatiale est récurrent : lorsque l'héroïne veut se cacher de Mrs Danvers et de Jack Favell, un mystérieux cousin de Rebecca, elle ne trouve pas le petit salon ; lorsqu'elle cherche à éviter sa belle-sœur Béatrice, elle se dirige droit vers l'aile ouest, l'aile interdite où habitait Rebecca, au lieu de se retrouver comme elle le souhaitait dans ses propres appartements, ceux de l'aile est. Ce n'est que plus tard (au chapitre XIII) qu'elle retournera délibérément dans le lieu symbolique et dangereux

<sup>8</sup> *Rebecca*, op. cit., p. 13.

<sup>9</sup> *Daphne du Maurier, Writing, identity and the gothic imagination*, p. 110.

<sup>10</sup> *Daphne du Maurier...*, op. cit., p. 103.

<sup>11</sup> *Rebecca*, p. 197.

<sup>12</sup> *Rebecca*, pp 69-70.

entre tous qu'est la chambre de la morte, sous le prétexte d'une tentative de vol dont Mrs Danvers et Jack Favell pourraient se rendre coupable :

« Mais si cet homme était un voleur et Mrs Danvers à son service ? Il y avait des objets de prix dans l'aile ouest. J'eus l'impulsion soudaine et un peu effrayante de grimper tout de suite dans l'aile ouest et d'aller inspecter moi-même ces pièces.<sup>13</sup> »

« Voleur », « objets de prix », « inspecter » : le vocabulaire du crime et de l'enquête policière est bien présent, et l'héroïne se donne à elle-même le rôle du détective redresseur de torts ; mais il s'agit là d'un pseudo-soupçon et sa préoccupation centrale, comme on s'en doute, est de poursuivre son enquête, celle qu'elle mène pour ainsi dire depuis qu'elle est tombée amoureuse de Maxim : en savoir plus sur Rebecca.

### L'enquête mise en images

Hitchcock a particulièrement senti l'importance de la scène où l'héroïne visite pour la première fois cette chambre de la morte qui l'attire et l'effraye à la fois, et le parti cinématographique qu'il pouvait en tirer. La référence au conte et à l'univers féerique est sans cesse présente, le *maestro* déclare d'ailleurs lui-même à propos de son film :

« Ce n'est pas un film d'Hitchcock. C'est une sorte de conte de fée...<sup>14</sup> », opinion d'ailleurs partagée par Eric Rohmer et Claude Chabrol, mais sur un mode plus laudatif et plus précis : « Le roman bavard et un peu mièvre est devenu un conte de fée policier, moderne et inquiétant<sup>15</sup> ».

#### Extrait n°1

##### Chapitre 7, 1h03'33" à 1h04'10"

Le film fait l'impasse sur le prétexte du vol soupçonné, de la visite de Favell on passe directement à l'impulsion de l'héroïne : aller visiter la chambre de la morte. Plan précédent l'extrait : Favell se présente à la jeune femme, pas de musique/ premier plan étudié : apparition de la bande sonore musicale, composée par Franz Waxman (qui composera également pour Hitchcock la musique du *Procès Paradine* et celle du *Crime était presque parfait*), qui a une prédilection pour les instruments à cordes (*Carmen Fantasia*, pièce pour violon) : les premiers à être entendus ici sont les violons et le violoncelles, dont la vibration produit un effet angoissant qui reflète l'état d'âme de l'héroïne et se communique au spectateur.

Noter le changement de rythme dans le premier plan : l'héroïne se dirige d'abord d'un pas décidé vers l'escalier et ralentit au fur et à mesure qu'elle monte les marches : effet intimidant du lieu qui semble opposer une résistance presque physique, comme si la gravité était augmentée. Parallèlement, changement d'échelle : du plan moyen qui montre l'héroïne en pied, on passe à un plan d'ensemble dans lequel elle semble rapetisser, sous les immenses fenêtres qui évoquent des vitraux d'église (cf impression citée chapitre V et lexique religieux récurrent pour désigner Manderley) ; on a ensuite un effet de champ contre-champ : la porte est montrée en plan moyen, puis l'héroïne en plan rapproché (jusqu'à la taille) : l'espace s'anime, l'objet-porte s'oppose à la jeune femme, qui a regagné entre-temps : effets d'augmentation et de réduction de taille qui évoquent bien sûr les aventures d'Alice au pays des merveilles, et qui se trouve confirmé au quatrième plan puisque la porte semble cette fois grandir avec le très gros plan sur la serrure. C'est ici bien sûr la référence à Barbe-Bleue et à la chambre interdite qui s'impose, avec pour finir, toujours en très gros plan, la main de l'héroïne qui transgresse l'interdit en ouvrant la porte.

### Transition

Le roman et le film *Rebecca* combinent les caractéristiques propres au genre gothique et au conte de fée policier. Il s'agit également d'un roman et d'un film de formation, où l'enquête sur un crime aboutit au non-lieu et s'efface derrière l'enquête menée par l'héroïne tant sur l'identité de Rebecca que sur sa propre identité. Le lieu prend dès lors une importance capitale, particulièrement chez Hitchcock ; plus encore que de lieu de crime, on pourra parler de lieu criminel.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>14</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 103.

<sup>15</sup> *Hitchcock*.

## **II - Le lieu criminel**

### **L'espace actant**

Lorsque la nouvelle Mrs de Winter voit le manoir pour la première fois, elle perçoit le lieu comme hostile et inquiétant, particulièrement les rhododendrons à la couleur agressive dont les massifs sont plantés à proximité du corps de bâtiments :

« Et soudain, je vis une clarté devant nous, au bout de l'allée obscure, et une tache de ciel, un moment encore, et les arbres étaient plus écartés, les buissons avaient disparu, et de chaque côté de nous, un mur coloré, rouge sang, s'élevait bien plus haut que nous. Nous étions au milieu des rhododendrons.[...] Ils me frappèrent avec leurs visages cramoisis massés les uns au-dessus des autres dans une profusion incroyable, ne laissant voir ni feuille ni rameau, rien que ce rouge éclatant, luxuriant, fantastique, qui ne ressemblait à aucun rhododendron que j'eusse vu jusqu'alors.<sup>16</sup> »

Dans la plus pure tradition du roman gothique, les impressions de l'héroïne ne sont pas dissociées de la description du lieu. Les rhododendrons, devenus des fleurs sanglantes, placent d'emblée Manderley sous le signe du crime ; pire même, le manoir apparaît presque comme un monstre assoiffé de sang, une sorte de vampire – c'est bien d'ailleurs un phénomène de vampirisation de l'héroïne par l'esprit de Rebecca qui va se produire.

Daphné Du Maurier s'est inspirée pour le domaine des de Winter de plusieurs lieux réels : le domaine de Menabilly en Cornouailles, où elle avait habité, ainsi que Milton dans le Northamptonshire où elle avait séjourné durant son enfance. Mais elle les a assemblés et modifiés pour créer un espace inédit, purement fictif, et dont le caractère onirique et fantasmagorique est souligné à plusieurs reprises. Le rêve de l'*incipit* transforme par exemple les rhododendrons couleur sang en des plantes monstrueuses, qui menacent de tout envahir. Comme le résumait Avril Horner et Sue Zlosnik,

« le texte représente Manderley comme un espace rêvé dans lequel on peut assouvir ses fantasmes et atteindre l'objet de son désir.<sup>17</sup> »

Naturellement, Hitchcock a parfaitement perçu ces caractéristiques de l'espace, comme le montre la première séquence du film (le retour rêvé à Manderley). Lors de l'interview qu'il accorde à François Truffaut sur *Rebecca*, les deux cinéastes soulignent à la fois la traduction cinématographique de l'onirisme et l'importance du lieu du point de vue actantiel :

« F.T. [...] Toutes les fois que l'on parle de la maison, du domaine de Manderley, aussi bien que toutes les fois qu'on le montre, c'est d'une façon assez magique, avec des fumées, une musique évocatrice, etc.

A.H. Oui, parce que d'une certaine manière, le film est l'histoire d'une maison ; on peut aussi dire que la maison est un des trois personnages principaux du film.<sup>18</sup> »

Dans un schéma actantiel, la maison - personnage serait le principal opposant de l'héroïne, en même temps qu'elle pourrait être l'objet de sa quête, juste après l'amour de Maxim : devenir une châtelaine accomplie signifierait pour elle transcender la barrière des classes sociales, mériter Manderley, et en prendre pleinement possession.

L'isolement de la maison est en outre un procédé typiquement hitchcockien pour créer la peur (« Je dois garder cette maison isolée pour m'assurer que la peur y sera sans recours<sup>19</sup> » : c'est ainsi qu'il énonce le principe également appliqué dans *Les Oiseaux* - *The Birds* et *Psychose* - *Psycho*).

### **L'emboîtement des espaces**

A l'intérieur de l'espace angoissant de la maison, la chambre de Rebecca est par essence l'espace le plus hostile à l'héroïne : comme le remarque Francis Vanoye dans son *Précis d'analyse filmique*,

« La chambre de Rebecca est comme un « concentré » de l'espace qui l'entoure. Si le manoir n'est pas, pour la jeune femme, un lieu accueillant, la chambre ne peut que lui être particulièrement antipathique<sup>20</sup> ».

En le découvrant, la deuxième Mrs de Winter progresse certes dans son enquête et dans sa quête, mais elle se met en danger. C'est en effet le moment où Mrs Danvers commence à révéler son véritable rôle d'opposante à l'héroïne et de criminelle potentielle : son fantasme est en effet de faire disparaître la

---

<sup>16</sup> *Rebecca*, op. cit., p. 63.

<sup>17</sup> *Daphné du Maurier*, op. cit., p. 102 (nous traduisons).

<sup>18</sup> *Hitchcock/Truffaut*, p. 107.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> P. 69.

nouvelle épouse pour rendre à la morte l'espace vital qui lui revient, celui de Manderley. Dans cette séquence très théâtralisée du film, nous allons voir que « Danny » se montre à la fois actrice (par sa maîtrise du monologue), décoratrice (elle ouvre les rideaux et l'espace, elle déplace les objets) et metteuse en scène (elle dirige la jeune femme à son gré, du moins jusqu'à la fin de la séquence).

## Extrait n° 2

1h04'10'' à 1h09'44''

Le thème de la magie est rappelé sur le plan sonore par le gong puis la harpe (nous sommes toujours dans le « conte de fée », la harpe est souvent associée à la magie chez Hitchcock).

À l'intérieur de cet espace interdit, l'héroïne découvre plusieurs espaces, comme des paliers successifs : le premier rideau derrière lequel le décor apparaît en ombres chinoises, dans le premier plan ; un pas supplémentaire est franchi lorsque Mrs Danvers, gardienne des clés et donc du secret, qui a fait comme à son habitude une entrée soudaine et silencieuse, lui dévoile les recoins qui dissimulent l'intimité de Rebecca : le placard où est suspendue la très sensuelle fourrure offerte par Maxim, les tiroirs où sont rangés ses sous-vêtements, enfin l'étoffe brodée qui renferme la chemise de nuit transparente. Mrs Danvers donne à voir à son ennemie les marques de la féminité et de la sensualité de Rebecca, autant de blessures infligées à la deuxième Mrs de Winter qui est désespérément en quête de ces qualités. Pour la jeune fille maladroite qui aspire à devenir une femme et une grande dame, l'identité de Rebecca est une négation de sa propre identité, la morte tue la vivante.

En même temps qu'on progresse dans l'intimité de l'espace, le point culminant étant le lit, l'héroïne se fait progressivement enfermer : ce qui était son espace vital devient celui de Mrs Danvers : celle-ci referme la fenêtre que la jeune femme avait ouverte ; par des gestes symétriques, elle passe successivement la manche de la fourrure sur sa joue, puis sur celle de la jeune femme ; enfin, lorsqu'elle lui fait signe de se diriger vers le lit, la caméra passe derrière le rideau pour se retrouver de l'autre côté : l'héroïne s'apprête à basculer dans un espace de perdition ; pour se sauver, elle devra sortir de l'espace étouffant du lit, puis franchir les doubles rideaux qui séparent la chambre à proprement parler de l'antichambre, puis des appartements de Rebecca. L'avant-dernier plan montre l'ultime tentative de la gouvernante pour circonscrire l'héroïne : au moment où celle-ci s'apprête à sortir, elle rentre dans le champ de la caméra : l'espace est alors coupé en deux verticalement, en un double gros plan, à gauche l'espace de Rebecca où s'encadre le visage de Danny, à droite la porte de sortie à laquelle s'appuie l'héroïne.

Dans le roman Mrs Danvers gagne la partie (p 169 fin chapitre XIII) : c'est elle qui sort l'héroïne de sa léthargie en lui rappelant que c'est l'heure du thé ; dans le film l'héroïne parvient à gagner l'espace salvateur en franchissant la porte fatidique. Dans le film uniquement, la séquence marque le début de la manipulation mentale entreprise par Mrs Danvers : la répétition hypnotique (« *Listen to the sea...* ») qui trouvera son aboutissement dans la tentative de meurtre psychique autour de laquelle s'organise le deuxième extrait. L'antagonisme est donc plus fort, mieux souligné chez Hitchcock que chez Daphné Du Maurier, et François Truffaut note à ce propos lorsqu'il interviewe le *maestro* lui-même à propos de son film :

« Au départ, [*Rebecca*] n'était pas un thriller, il n'y avait pas de suspense, c'était une histoire psychologique. Vous avez été contraint d'introduire vous-même le suspense dans un pur conflit de personnages.<sup>21</sup> »

Ce conflit interpersonnel pousse à l'extrême le principe de l'emboîtement des espaces. Manderley est habité par Rebecca, tout comme Mrs. Danvers ; celle-ci est la métonymie du manoir qu'elle habite ; avec son visage blafard et sa robe noire, elle est un fantôme au même titre que Rebecca. Tout est affaire de poupées russes : la main de Mrs Danvers est incluse dans la chemise de nuit de Rebecca, elle-même incluse dans la chambre, elle-même incluse dans Manderley : autant d'espaces-personnages étroitement imbriqués les uns dans les autres, qui ne laissent pas d'espace vital à l'héroïne.

### Un crime peut en cacher un autre

L'extrait que nous allons commenter maintenant correspond au *climax* de la perte d'identité. Un bal costumé a été programmé à Manderley, afin de faire revivre la splendeur d'antan ; loin de suivre le

<sup>21</sup> *Hitchcock/Truffaut*, Truffaut et Helen Scott, éd. Gallimard 1993, p. 105.

conseil de Maxim (Alice au pays des merveilles, pour mémoire), l'héroïne opte pour la suggestion de la machiavélique Mrs Danvers : le costume portée par une ancêtre de Maxim, sur l'un des portraits de la galerie de tableaux. Il se trouve que c'est le déguisement même qu'avait choisi Rebecca lors du dernier bal donné à Manderley de son vivant... L'héroïne est donc prise au piège : elle-même avait jusque là un corps et un visage, mais pas de nom (dans le film pas plus que dans le roman<sup>22</sup>) ; sa rivale, à l'inverse, possède un nom, mais ni corps ni visage ; en s'approchant au plus près possible de son apparence physique, la jeune femme sans nom fait donc revivre la femme sans corps, et commet un suicide symbolique<sup>23</sup>. Lorsqu'ils la voient paraître en haut de l'escalier, Maxim, sa sœur Beatrice et son beau-frère Giles croient voir le fantôme de Rebecca.

C'est bien entendu dans le film le moment que choisit Hitchcock pour placer la dernière lutte entre Mrs Danvers et celle qu'elle considère comme l'usurpatrice : il ne s'agit plus, pour la gouvernante, que de pousser son avantage.

### Extrait n° 3

#### Chapitre 8, 1h16'35" à 1h20'07"

(La descente d'escalier au sourire figé, l'exclamation de Beatrice, puis la fuite de l'héroïne qui choisit d'affronter Mrs Danvers)

- Dans la chambre de Rebecca, les deux antagonistes occupent au départ le même placement qu'à la fin de la scène de la première visite : Hitchcock fait de cette deuxième scène la continuation logique de la première ; un conflit a été laissé en plan, il faut le conclure. Mrs Danvers arrange les fleurs, toujours dans son rôle de manipulatrice-décoratrice ; l'héroïne est en situation d'infériorité puisqu'elle porte le costume de Rebecca, de plus le chagrin et la colère qui l'agitent s'opposent au calme froid de Mrs Danvers. Celle-ci adopte une attitude plus agressive, plus autoritaire, comme si son ancienne maîtresse avait pris possession d'elle à son tour : dans le plan qui suit on la voit s'avancer vers la jeune femme, et en contre-champ la caméra subjective s'avance aussi vers Joan Fontaine ; celle-ci, acculée, n'a plus d'autre choix spatial que de s'effondrer sur le lit de Rebecca, dont on a vu précédemment qu'il symbolise l'espace le plus dangereux pour elle et précisément sur l'étoffe brodée par Mrs Danvers avec la lettre R. L'héroïne a donc refait à l'envers le chemin parcouru lors de sa première visite dans la chambre de Rebecca, pour regagner l'espace salvateur du dehors.

- C'est le moment pour Mrs Danvers de révéler l'arme du crime qu'elle fantasme depuis l'arrivée de l'usurpatrice : la tentation du vide et du suicide. Cette fois-ci, elle ne ferme plus la fenêtre, elle l'ouvre, mais c'est sur un espace dangereux et mortifère.

- Hitchcock joue alors principalement sur deux effets. D'une part, un plan rapproché auquel succède un gros plan sur le visage de Joan Fontaine, dans lequel vient très progressivement s'insérer celui de Judith Anderson (qui joue Mrs Danvers) : miroir de l'esprit, l'image filmique capte ici le mouvement intérieur de l'héroïne vers un lâcher prise qui donne toute latitude à Mrs Danvers pour la diriger à sa guise. La même stratégie de répétition lancinante et hypnotique est utilisée : le « *Why don't you* » de cette scène fait écho au « *Listen to the sea* » de la précédente. On a affaire ici à un meurtre psychique, au sens strindbergien : on assiste à une lutte des cerveaux ; c'est la première Mrs de Winter contre la deuxième, l'« esprit fort » contre l'« esprit faible »... Le deuxième effet est le contraste entre « la mobilité de l'un des visages et l'impassibilité crispée de l'autre » (procédé qu'Hitchcock portera à son paroxysme dans *Notorious*, *Les Enchaînés*<sup>24</sup>) : Mrs Danvers se maîtrise tandis que son adversaire s'abandonne.

- La caméra fait alterner une plongée vers le sol pavé à l'extérieur du manoir, figurant le vertige de l'héroïne (on pense aussi à *Vertigo*, bien entendu) et un très gros plan sur le visage de Joan Fontaine devenu à son tour crispé et immobile, comme habité par l'esprit de Rebecca ; elle se recule pour

<sup>22</sup> Hitchcock l'appelait « Daphne de Winter » dans ses notes (v. R. Kelly, *op. cit.*, p. 66).

<sup>23</sup> Eric Rohmer et Claude Chabrol soulignent l'importance revêtue à cet égard par *Rebecca* dans l'œuvre d'Hitchcock : « Avec *Rebecca*, l'« Hitchcock touch », qui était auparavant simple trait, devient vision du monde. [...] Dès ici, les deux pôles de son œuvre future [...] apparaissent clairement. L'un est fascination, captation morale, c'est-à-dire dépersonnalisation, schisme ; en termes psychanalytiques : schizophrénie ; en termes philosophiques : amoralisme ; en termes baudelairiens : postulation vers le bas, damnation. L'autre pôle est son contraire : connaissance, ou plus exactement re-connaissance de soi, unité de l'être, acceptation. » *Hitchcock*, pp. 64-65.

<sup>24</sup> v. Rohmer et Chabrol, p. 65.



montrer la jeune femme totalement à la merci de Mrs Danvers, lorsque explose brusquement la fusée de détresse. Le sortilège de Rebecca est définitivement rompu, et l'histoire prend dès lors une toute autre direction : en fin de compte, l'événement extérieur qui sauve l'héroïne, c'est-à-dire la fusée annonçant qu'on a retrouvé un corps, est aussi celui qui marque l'ouverture de l'enquête dans laquelle sera impliqué Maxim. Un crime prend le relais de l'autre ; le crime présumé sonne l'échec du crime fantasmé.

### Transition

Entre enquête policière et lutte pour la survie, *Rebecca* suit l'itinéraire d'une jeune fille de condition modeste confrontée à un environnement géographique et social entièrement nouveau, celui de l'aristocratie. C'est notamment sur ce terrain de l'antagonisme social que se situe la variation parodique proposée au 9<sup>e</sup> épisode de la saison 3 de la série américaine *Desperate Housewives*, parodie sur laquelle nous allons à présent nous arrêter.

## **III – La transposition parodique du meurtre psychique dans *Desperate Housewives*, saison 3, épisode 9**

### **La thématique du conte de fée : Susan Cendrillon et Ian le Prince**

Les critiques qui se sont penchés à ce jour sur la série américaine contemporaine *Desperate Housewives* ont souligné qu'il s'agissait d'une « *dramedy* », autrement dit un mélange de *drama* (drame) et de *comedy* (comédie)<sup>25</sup>. Aux éléments de pur comique se mêlent de sombres histoires de meurtres et de tragédies familiales dissimulées. Des quatre « femmes au foyer désespérées » qui sont les protagonistes de la série, Susan Mayer paraît d'emblée être celle qui se prête le mieux à l'exercice de style tenté par le scénariste et créateur de la série Marc Cherry et le réalisateur Tom Irvine dans l'épisode 9 de la saison 3 : une variation sur le thème du meurtre psychique et de la chambre de la morte dans *Rebecca*.

D'une part, par sa place dans l'économie narrative de la première saison, Susan associe histoire d'amour et histoire de meurtre, comme le fait l'héroïne d'Hitchcock et de Daphné Du Maurier : elle poursuit en effet de ses assiduités le séduisant plombier Mike Delfino, qui cache plus d'un secret judiciaire (un séjour en prison et un meurtre non élucidé). D'autre part, son caractère d'adolescente attardée à la recherche de l'amour romantique<sup>26</sup> (qui la différencie des trois autres « femmes au foyer ») et son incorrigible maladresse en font un portrait caricatural du personnage interprété par Joan Fontaine, renversant le contenu de son verre sur sa table de restaurant ou cassant un Cupidon de grande valeur dans l'ancien bureau de *Rebecca*.

La troisième saison introduit un nouveau personnage, qui va pour un temps cristalliser les aspirations romantiques de Susan : pendant que son preux chevalier Mike refuse de sortir de son coma, endossant ainsi le rôle inversé du « beau au bois dormant », elle fait la connaissance de Ian, un jeune et riche chirurgien qui tombe sous son charme. Mike s'étant finalement réveillé amnésique pour se jeter dans les bras d'Edie, la rivale de toujours, Susan transfère son besoin d'amour romantique sur Ian. C'est donc à ce personnage, présent uniquement dans la troisième saison, que revient le rôle de Maxim de Winter. Pour renforcer encore sa ressemblance avec l'héroïne de *Rebecca*, quelques épisodes avant celui qui nous intéresse, Susan démontre son inaptitude à évoluer dans la haute société fréquentée par Ian en se ridiculisant lors d'une soirée qu'il organise (certes, c'est parce qu'elle y arrive complètement ivre ... la ressemblance a donc ses limites !). Quant à la femme du chirurgien, Jane, elle n'est pas morte, mais elle est depuis longtemps dans le coma, ce qui lui donne une absence-présence comparable à celle de Rebecca.

Il ne reste plus qu'à mettre en place les trois ingrédients manquants : l'atmosphère féerique, le manoir, et le dragon qui garde ce manoir, à savoir Mrs Danvers. Passons maintenant au commentaire du premier extrait, au début duquel on voit les deux amoureux sortir d'un souper romantique aux chandelles.

---

<sup>25</sup> V. Judith Lancioni, « Murder and mayhem on Wisteria Lane : A study of genre and cultural context in *Desperate Housewives* », in *Reading Desperate Housewives, beyond the white picket fence*, London/New York, I.B. Tauris, 2006, p. 129.

<sup>26</sup> V. notamment Sherryl Wilson, « White picket fences, domestic containment and female subjectivity : The quest for romantic love », in *Reading Desperate Housewives, op. cit.*, p. 151 et *passim*.

### Extrait n°1 : Cendrillon, le château et le dragon

0'30" à 3'02"

La thématique du conte de fée est lancée d'abord par la référence explicite à Cendrillon (Ian remet la chaussure de Susan, endossant le rôle du prince). Nous sommes au XXI<sup>e</sup> siècle : Cendrillon est divorcée et le Prince marié, et la version « *Desperate Housewives* » de Manderley ou du château de conte de fée ressemble fort à une demeure de style post-colonial extrêmement cossue. Cependant, les éléments du décor intérieur évoquent une époque révolue, nous ramenant à l'atemporalité du conte de fée, ou à celle qu'Hitchcock percevait dans l'histoire de *Rebecca* : le lit imposant, les draps de soie, les meubles anciens, les tableaux au mur, et bien entendu... Rupert. Mrs Danvers, si l'on ose dire, c'est lui. Son hostilité vis-à-vis de l'intruse s'affiche de manière plus immédiate et plus tranchée que dans *Rebecca*. Il instaure d'emblée une double barrière entre Susan et le monde d'Ian : par sa rigidité britannique, il est le domestique parfait d'un monde révolu qui est la négation du Nouveau Monde, les Etats-Unis ; par ailleurs, en évoquant « Mrs Hainsworth », il remet l'héroïne à sa place, celle de la « *girlfriend* » (prononcé avec tout le mépris possible !) qui ne pourra jamais se substituer à « Madame ».

On peut aussi remarquer une inversion symétrique des sexes : on n'a plus affaire à une gouvernante, donc à une femme, mais à un majordome, donc à un homme, ce qui évacue la thématique de l'homosexualité féminine évidemment impliquée par l'amour que Mrs Danvers vouait à Rebecca, et fait en parallèle émerger celle du féminisme : de Cendrillon, Susan est passée au rôle du chevalier ayant un dragon à pourfendre... Cette inversion des rôles féminin/masculin est au demeurant une des clés d'interprétation de la série<sup>27</sup>.

Poursuivant sa variation autour de *Rebecca*, Marc Cherry traite ensuite des problèmes de l'espace vital et du meurtre psychique que nous avons commentés plus tôt. Rapidement, Susan prend l'habitude de dormir chez Ian de façon régulière et lui demande de trouver une place pour ses sous-vêtements. Acceptant le principe, il lui suggère d'en parler à Rupert puisque c'est lui qui régent la maison...

### Extrait n°2 : espace vital et mort symbolique, ou Susan mise au placard

22'13" (faire trois fois avance rapide pour tomber sur Gabrielle : « *Alright girls, first thing first* ») et arrêter quand les petites filles reposent leur morceau de pizza → 25'21"

Mrs Danvers et Rupert ont deux points communs : ce sont deux domestiques parfaits, et il sont britanniques. Mais la deuxième Mrs de Winter ne s'opposait à l'univers de la gouvernante que par ses manières gauches, révélant son origine sociale modeste. Elle aussi était anglaise, de même que tous les autres personnages, et que tous les acteurs du film. Hitchcock considérait d'ailleurs *Rebecca* comme un film anglais tourné aux Etats-Unis. En revanche, si Susan est pour Rupert l'ennemie à abattre, ce n'est pas tant par son appartenance sociale que par ses façons d'être résolument, définitivement et désespérément américaines.

### Résurgence d'un vieux antagonisme : oncle Sam versus la perfide Albion

- Au début de la deuxième scène qui les oppose, le conflit est visible dans le placement des personnages et la manière dont ils sont cadrés par la caméra : Rupert est assis dans une attitude digne, son occupation est le stéréotype de celle du domestique dans l'aristocratie – il nettoie l'argenterie, activité qu'une Bree van de Kamp, la plus aristocratique et conservatrice des « femmes au foyer désespérées », affectionne particulièrement. Séparée de lui d'abord par l'espace de la cloison murale, puis par sa posture verticale et son attitude mobile et faussement décontractée, Susan tente de l'amadouer par un cadeau. Elle est ici à la hauteur de sa réputation de gaffeuse invétérée : acheter un T-shirt orné d'un drapeau britannique, telle est bien l'attitude typique d'un touriste en provenance directe des Etats-Unis – l'offrir à un sujet de Sa Gracieuse Majesté, c'est le comble ! La tenue vestimentaire de Susan n'est pas non plus négligeable : elle porte des jeans et une casquette, deux vêtements symboliques de *l'American way of life*, dans un moment où l'enjeu est de trouver une place pour ses vêtements. L'on repense forcément au contraste entre les jupes droites et les chemisiers informels portés par Joan Fontaine, qui s'opposaient dans le film d'Hitchcock à la lingerie coûteuse de Rebecca, « faite spécialement pour elle par les nonnes du couvent de Sainte-Claire »... En outre, à l'ironie pince-sans-rire et *so british* de Rupert s'oppose le rire massif et peu distingué de son interlocutrice. Ultime échec –

<sup>27</sup> Cette piste est abondamment exploitée par la critique. V. par exemple Brian Singleton, « Hunters, heroes and the hegemonically masculine fantasies of *Desperate Housewives* », in *Reading Desperate Housewives*, op. cit., p. 110.

ultime sacrilège – Susan s’assied pour se retrouver au même niveau que Rupert et polir l’argenterie avec lui, geste qui le blesse presque physiquement (il pousse un petit cri de douleur). C’en est trop, et Rupert décide de se débarrasser de l’intruse. Au lieu du conflit de classes qui sous-tend *Rebecca*, Marc Cherry fait donc surgir la thématique du choc des nations : l’oncle Sam (représenté par une femme) versus la perfide Albion (représentée par un homme).

- Après un trajet que l’on suppose long (« c’est si loin », dit Susan), il l’amène au bout d’un corridor d’où la caméra les filme en train de s’approcher, donnant ainsi l’impression que l’on est à une extrémité du manoir, dans une impasse – *dead end* en anglais... c’est tout le sens du meurtre symbolique selon Rupert : enterrer Susan, la mettre au placard. La pièce où ils pénètrent est d’ailleurs fortement assimilée à un cimetière : meubles hors d’usage, vieux abat-jours entassés, et même le cadavre du chat encore en pourrissement ! Pour suggérer la montée dramatique de l’antagonisme dans cette scène, le réalisateur utilise d’abord la méthode du champ/contre-champ : Rupert s’avance vers Susan, l’accablant de son mépris ; celle-ci s’avance vers lui dans le but opposé : négocier (des quatre « femmes au foyer », c’est la moins conflictuelle). Au moment où Rupert va partir, Susan opère un retournement spatial à 180° : elle croit bloquer Rupert pour l’obliger à entendre ses arguments ; mais ce faisant, elle cause un renversement du champ visuel : Rupert se retrouve placé devant les meubles – littéralement, il « fait partie des meubles » - alors qu’à l’arrière-plan derrière Susan on remarque des sacs de voyage suspendus au mur, annonceurs de son probable et prochain départ (« vous n’êtes qu’une invitée, et temporaire », lui dit Rupert). En lui refusant une place au manoir, il lui refuse son espace vital dans le cœur de Ian, il tente donc d’accomplir un meurtre psychique dans la lignée de celui de Mrs Danvers.

Mais Susan est une femme du XXI<sup>e</sup> siècle, et même sa patience a des limites. L’insulte « *gold-digging whore* » (« putain croqueuse de diamants ») qui est en même temps une allusion supposée à sa vénalité provoque instantanément la gifle. C’est la marque d’un antagonisme physique impossible dans *Rebecca* où toute la stratégie de Mrs Danvers était une stratégie de suggestion ; à aucun moment elle ne touchait physiquement son ennemie. L’héroïne de *Desperate Housewives*, on l’a dit, est investie de caractéristiques et d’un rôle plus masculin, et cette gifle est sa façon à elle de « terrasser le dragon » (« *slay the dragon* »). On comprend en outre que Susan, fière de son indépendance financière (elle gagne sa vie en illustrant des livres pour les enfants) supporte mal de se faire traiter de femme entretenue.

### Conclusion

De ces trois intrigues, les secondes inspirées par la première, on peut retenir une constante : la jeune femme maladroite faisant face à un(e) domestique aussi impeccablement stylé(e) qu’hostile, essayant de se faire une place au manoir, et se heurtant à un rejet qui tourne à la soif de meurtre. *Rebecca* de Daphné Du Maurier est l’histoire du lieu et du non-lieu d’un crime commis sur le domaine de Manderley. *Rebecca* d’Hitchcock est l’histoire d’une lutte pour la survie et d’un meurtre psychique projeté dans le manoir de Manderley. *Desperate Housewives*, saison 3, épisode 9, est l’histoire d’une lutte séculaire qui prend place entre les quatre murs d’un débarras et bien au-delà, de part et d’autre de l’Océan Atlantique.

Le réseau métaphorique du texte d’une part, la dramatisation de l’espace par les *media* cinématographique et télévisuel d’autre part, rendent perceptibles l’importance du lieu dans le conflit qui oppose le criminel à sa victime. Sous-tendu par des enjeux individuels (la passion amoureuse de Mrs Danvers pour Rebecca, celle supposée de Rupert pour Mrs Hainsworth) aussi bien que collectifs (la lutte des classes chez Daphné Du Maurier, le conflit international dans *Desperate Housewives*), le meurtre est d’autant plus angoissant pour le lecteur/spectateur qu’il reste au stade du fantasme et qu’aucune goutte de sang n’est versée. Le manoir est, en définitive, le lieu du meurtre qui ne peut avoir lieu.